E. M. VON HORNBOSTEL
MELODIE UND SKALA

Sonderabdruck aus dem „Jahrbuch der Musikbibliothek Peters“,
19. Jahrgang, Leipzig, C. F. Peters, 1913.



Melodie und Skala

Von

E. M. von Hornbostel

It is advisable to guard at the outset against the familiar misconception that scales are made first and music afterwards

C. Hubert H. Parry

Die Auffassung vom Wesentlichen der Musik hat sich im Laufe der Zeiten so sehr ins Verstandesmäßige verschoben, daß wir eher fragen, welche Tonleiter einer Melodie, als welche Art Melos einer Tonleiter zugrunde liege.

Immer wieder reden europäische Beobachter, um die Lieder dunkelhäutiger Sänger zu charakterisieren, von „Mollskalen“ und „Vierteltonleitern“; während frühe Theoretiker, wie die Hellenen, ihre Schemata nach den Weisen nannten, die für die Art der Phryger oder Lyder kennzeichnend waren. Mag sein, daß aus der überkommenen Skalenlehre eine Anschauung antiker Melodik sich noch gewinnen läßt, wie man von den Knochen urweltlicher Saurier ihre Lebensweise abliest; aber dort wie hier müssen wir erst die biologische Funktion der Teile im lebendigen Ganzen kennen und sie in die Entwicklungsgeschichte eingeordnet haben. Dabei wird zu sondern sein, was durch Anpassung umgebildet oder als Überlebsel sich erhalten hat, was verloren gegangen und was neu entstanden ist. Um die Skalenlehre des klassischen Altertums besser zu verstehen, ist man vielfach auf die z. T. noch älteren Musiktheorien der Kulturvölker des Orients zurückgegangen und damit zweifellos den Quellen näher gekommen. Aber hier ergaben sich neue Schwierigkeiten. Die literarischen Dokumente, deren Verständnis allein dem Sprachforscher möglich und auch diesem durch die große zeitliche Distanz erschwert ist, sind der Niederschlag einer noch älteren Praxis, von der die heute im Lande selbst geübte kaum noch etwas weiß. Die Lehre vereinfacht, wo sie beschreibt, den Brauch zum Schema und läßt, wo sie normiert, die Ausnahme zu; und schweigt immer über alles, was sich zur Zeit und am Ort von selbst versteht. Aber gerade dies Selbstverständliche, das vor und außer aller Theorie sich fortpflanzt, dürfen wir noch in der Praxis zu finden hoffen, um damit die Lehren zu ergänzen und erst wirklich zu begreifen. Nur wird man die alte Übung

nicht im Lande selbst suchen dürfen, das dank der Schrift die alte Theorie bewahrt hat. Die lebendige Kunst wandert früher, schneller und (eben darum) weiter als die Gelehrsamkeit, und wo diese nie hindringt, ist jene noch nach Jahrtausenden jung. Hieraus ergibt sich die Berechtigung, an die Kulturgeschichte die Völkerkunde anzuspinnen, auch, wenn man die kulturärmeren Völker nicht für geschichtlose Spätgeborne halten mag, die eben anfangen, die Entwicklung zu wiederholen; sondern lieber für die Nachkommen von früh Versprengten und Abgetrennten, die in ihrer Isolierung den Urbesitz langsam und einseitig vermehrt und um so weniger Altes aufgegeben haben, je weniger Neues ihnen von außen zukam.

Wenn wir das Verhältnis von Melodie und Tonleiter zurückverfolgen wollen bis zu seinen Anfängen, ja, darüber hinaus in seine Vorgeschichte, so ist dies auf wenigen Seiten nicht anders als in sprunghafter und bloß andeutender Darstellung möglich. Es soll hier weder Material aufgehäuft, noch eine Theorie gezimmert, vielmehr an ein paar Beispielen eine Betrachtungsweise erprobt werden, die den Musikhistorikern im allgemeinen fernliegt, und die auf geschichtliche Probleme anzuwenden vielleicht nicht so unfruchtbar wäre, wie viele glauben. —

Wer einen ganz Fremden in Kürze auf die Dinge weisen wollte, die unsere musikalische Kultur von heute am deutlichsten bezeichnen, der würde etwa diese drei nennen: Harmonie, Notenschrift und Klavier. Alle drei wirken zusammen, unser Tonsystem als ein Requisit erscheinen zu lassen, das dem Musiker fertig geliefert wird, damit zu „komponieren“, etwa wie jemand ein Mosaik zusammenfügt aus farbigen Klötzchen [1]). (In der Tat hat bereits ein Mathematikus ausgerechnet, daß die überhaupt möglichen Permutationen in absehbarer Zeit erledigt sein müßten.) Das Material erschöpft sich in zwölf festen, durch unverrückbare Verhältnisse einander verbundenen Stufen, und Abweichungen, wie die ausdrucksteigernde Intonation eines Sängers oder Geigers, sind nur erträglich, wenn sie im Sinne des Systems verstanden werden.

Die starre Einschränkung ist gefordert durch die Rücksicht auf den Zusammenklang. Die Konkordanz der Terzen, im Mittelalter aufdämmernd, rückt mehr und mehr ins Zentrum der Auffassung. In diesem Umschwung liegt die stärkste Abwendung vom Melodischen: schon Zarlino hört die Quintenbeziehung nur mehr in der Dur- oder Mollfärbung, die ihr die teilende Terz verleiht, und enge Tonbewegungen, die bis dahin als Schritte zwischen tonalen Gegensätzen verstanden worden waren, artgleich den Sekunden, wirken nun als zeitlich auseinandergelegte Harmonien, die der Hörer unwillkürlich zum subjektiven Zweiklang zusammenschließt. Bald schwindet auch der letzte Rest melodischer Auffassung: jeder einzelne Ton wird als Rudiment eines Mehrklangs verstanden, dessen Gefühlswirkung er allein schon vermittelt; die

[1]) „Das Studium der Komposition beginnt mit dem Erlernen der Elemente unseres Musiksystems.“ H. Riemann, Musiklexikon, Art. Komposition.

Rede von diskordanten Tönen ist ohne Metapher, die einfache Tonlinie ist selbst schon Harmoniebewegung, und diese trägt nun das Ethos, während für die Alten nur das Melos ethisch war[1]). Der Satz des Rameau, der die geschichtliche Entwicklung auf den Kopf stellt, gilt stricto sensu für das Schaffen seiner Zeit: la Mélodie naît de l'Harmonie.

In notwendiger Folge der neuen Auffassung wird auch die Tonleiter harmonisch umgedeutet. Die Dreiklänge, die an die Stelle der drei Haupttöne getreten sind, füllen die Oktave siebenstufig aus. Statt der Quarte der Unterquinte leitet die Terz der Oberquinte zur Tonika hinauf, das Subtonium wird unverständlich, archaïsierend, dem Mixolydischen fehlt die unvermißbare Subdominante. Aus der Öde der jonischen Kadenz, die als einzige der harmonischen Interpretation zugänglich blieb, führte diese selbst wieder hinaus. Denn die Vorstellung gibt demselben Ton diese oder jene Akkordfärbung, die die Gewohnheit aus dem Zusammenhang erwarten läßt. So wird den Späteren die Konsonanz der Quarte problematisch, weil sie als Dominantseptime nach der Auflösung in die Terz des Grundtons verlangt. Schließlich wird die Mehrdeutigkeit der Töne systematisiert und das System endgültig geschlossen durch die gleichschwebende Temperatur. Sie erfüllte ein dringendes Bedürfnis, denn auch die bescheidenste Modulation geriet in Konflikt mit dem pythagoreïschen Zirkel: der Ton, den man schon durch drei Quinten vom Grundton aufwärts erreichte, war als Terz der Subdominante unbrauchbar.

Mit der Temperatur ist die Geschichte der Skala notwendig beendet. Nur in der harmonischen Verkettung der Stufen innerhalb der festen zwölf geht die Entwicklung weiter. Die angebliche „Ganztonleiter" der Jüngsten ist nichts als eine wenig zutreffende Formel für Harmoniebewegungen, die den übermäßigen Dreiklang bevorzugen. Die Resorption des Melodischen geht schrittweise: was heute noch als Durchgang oder Vorhalt, wird morgen als Klang von selbständiger Bedeutung verstanden. Den Reichtum tonaler Nuancen hat das Melos dem Zusammenklang geopfert. Aber seine charakteristischen Gestalten sind durch anderes bestimmt: durch den Rhythmus und das Auf und Ab im Tonraum. Der Comes der Fuge nimmt die Schrittweite so, wie die Harmonie sie fordert, und wiederholt trotzdem die melodische Bewegungsgestalt des Dux. —

Die unpsychologische Ansicht, daß Musik sich aus Tönen zusammensetze, wird bestärkt durch die Notenschrift. Sie löst das Kunstwerk vom Schaffenden und vom Ausführenden und macht es zu einem Ding, das man gibt und nimmt, wie ein anderes. Sie abstrahiert von der lebendigen augenblicklichen Nuance, die sie gar nicht oder doch nur von ferne durch mühsame Umschreibung wiedergeben kann. So verlegt sie den Schwerpunkt auf das, was der Analyse und begrifflicher Fassung zugänglich ist, auf das physikalisch Gegebene, die Töne und ihre akustischen und zeitlichen Relationen,

---

[1]) Pseudo-aristotelische Probleme über Musik 27.

die sie im Sinne der Theorie vereinfacht und schematisiert. Das zeitlich Auseinanderliegende bringt sie zusammen vor das Auge, das regelmäßige Ordnung auch noch im Detail verlangt, wo sie das Ohr allein nie vermißt hätte. Der Schöpfer wird Tonsetzer, den Einfall verarbeitet die Satzkunst, man singt nicht mehr oder spielt ein neues Stück, man schreibt es. Nur Europa kennt diesen Begriff des Komponisten. Denn wo immer sonst es eine Musikschrift gab, legte sie doch nur für die Nachkommen fest, was schon allbekannt und geschätzt war.

Immer ist die Schrift das stärkste Mittel, die Musik zu intellektualisieren, eine theoretische Einstellung zu erzwingen. Das Leiterschema wird anschaulich: jeden leiterfremden Ton brandmarkt sein „Versetzungs"zeichen oder, was auf dasselbe hinauskommt, sein abgeleiteter Name. Die übermäßige Sekunde sieht anders aus als die kleine Terz, trotz der Temperatur; auf dem Papier moduliert man nach wie vor von C nach His dur. Die Schrift erhält die Theorie, deren Niederschlag sie ist, am Leben. Sie bezeichnet nicht Töne schlechthin, sondern Leitern. Von der herrschenden Lehre hängt es ab, ob die Zeichen absolute Tonhöhen bedeuten, wie in der älteren chinesischen, oder Stufen innerhalb der Oktave, wie in der (jüngeren) mongolisch-chinesischen, der altgriechischen, den mittelalterlich-arabischen Tonschriften, oder endlich Intervalle, wie (ursprünglich) das Sa-ri-ga-ma der Inder. Sie alle geben, mehr oder weniger genau, die begrifflichen Elemente des Systems in unanschaulichen Symbolen: Buchstaben, Ziffern, Fachausdrücken; und nichts vom musikalisch Wesentlichen: der melodischen Linie, den Klangfarben, den Ausdrucksnuancen.

Zwar versuchte man die Melodien, wie sie die Hand des Chironomen in die Luft zeichnete, auch aufs Papier zu malen, aber auch sie erstarren alsbald zu Formeln. Von den Neumen, die das Abendland von den anschauungsfroheren Orientalen übernahm, hat sich in die spätere europäische Notation hinübergerettet, was bis heute deren größter Vorzug geblieben ist: die räumliche Melodiegestalt. Daneben hat sich die gestaltentsprechende Zeichnung noch für ein paar Melismen erhalten, die einzigen reinmelodischen Überlebsel in unserer Musik; und auch für diese nur, weil sie zu nebensächlichem Flitter geworden sind und nichts mehr mit den Dingen zu tun haben, in denen die stärksten Ausdruckswerte eines japanischen Gesangs oder einer Kotomelodie liegen. Bloße Verzierungen kann man dem Geschmack des Virtuosen überlassen, ihretwegen hätten die altindischen Vinaspieler sicher nicht den Tonbuchstaben Dutzende von besonderen Zeichen zugefügt. Es ist klar, was man dort mit allem technischen Raffinement will: loskommen von der Monotonie der Klangfarbe und der Zerbröckelung der Melodie in Skalenstufen. Mit dem Mechanischen des Instruments zugleich überwindet man das theoretische Schema.

Denn wie die Schrift (meist) von der Theorie, so geht diese vom Instrument aus. Die Namen meinen ursprünglich nicht die Töne selbst, sondern

ihre Erzeuger. *Gelbe Glocke, gepreßte Glocke, Waldglocke* und *großes jüngeres Normalpfeifenrohr* nannten die chinesischen, *Mittlere, Unterste, Zeigefingersaite* die griechischen Theoretiker die Töne. Diese Bezeichnungsweise liegt so nahe, daß auch der Praktiker immer wieder auf sie verfällt: der europäische Lautenist wie der ostasiatische Zitherspieler tabuliert einfach die Fingersätze. Aber den Ziffern der Spielrezepte entsprechen verschiedene Töne je nach der Stimmung der Saiten, darum kann der Theoretiker schwer etwas mit ihnen anfangen. Zudem waren für ihn lange vor irgendeiner Tabulatur Wörter und Erkenntnisse bereit.

Noch ehe man in den Längenverhältnissen der durch untergeschobene Stege gestimmten Saiten oder der für die Syrinx zurechtgeschnitzten Rohre die Formel für alte musikalische Gewohnheiten fand, wußte man, daß die schweren Töne aus den großen Klangstäben kamen und die dünnen aus den kurzen Röhrchen. Die Mächtigkeit fürs Auge ist eben so gut bezeichnet wie die fürs Ohr, wenn der Salomonier die Enden der Panpfeifenreihe *Vater* und *Kind* nennt und sie durch *Onkel* und *Schwäger* verbindet. So tragen auch noch zwei Stufen der javanischen Leiter die alten Verwandtschaftsnamen *Hals* und *Brust*.

Die Erkenntnis, daß die Töne nach ihrer Schwere — βαρύτης meint dasselbe wie Höhe oder Helligkeit — eine Reihe bilden, gewinnt durch die Größenreihe von Panpfeifenrohren oder Xylophonstäben eine Eindringlichkeit, wie niemals durch das Auf- und Absteigen der menschlichen Stimme allein. Die Klangkörper würde auch ein Tauber in diese Ordnung bringen, die vielleicht wirklich zuerst das Auge gebildet hat. Der Spieler muß nun das Melos erst wieder aufbauen, hier einen Ton nehmen, dann da, und so weiß er auf einmal, daß ein Terzenschritt eine Stufe überspringt, — was der Sänger nicht wußte. Selbst dann, wenn nicht die Leiter, sondern eine Melodie auf der Panpfeife festgelegt ist, wie in Ecuador, in Tonga, auf den Admiralitätsinseln, oder wenn man die Rohre für jedes neue Stück entsprechend zusammenbindet, wie bei den Verwandten der Botokuden, den Kaingang, zeichnet eine zackige Kontur die Winkel und Sprünge der Tonbewegung.

Später schafft die Theorie künstliche Neuordnungen: die chinesische trennt das Ying und das Yang, die männlichen von den weiblichen Tönen, und schafft zwei Serien von sechs Ganztonstufen, die auch durch die Anhemitonik nicht gefordert sind; die europäische, weniger transzendental, erschwert die Abweichung von der C dur-Leiter durch geschwärzte Obertasten.

Durch die Instrumente wird aber nicht nur das Kontinuum des Tonraums überhaupt zerteilt: die Elemente werden stabilisiert. Jedes einzelne Rohr, jeder Klangstab gibt seinen und immer nur seinen Ton. Ich kann an dem Rohr schnitzeln, an dem Klangstab schaben, damit er zum Nachbarn besser paßt oder das Vorbild getreuer wiederholt — er ist dann doch ein fertiges Ding, das seinen Ton hat und seine Klangfarbe, wie seine Größe und

Gestalt oder besser: das so, auf seine eine Art singt. Auf den Salomonen gehört dem Oberhäuptling die Panpfeife, die so singt, wie es sein soll, darum kauft man ihre Stimmung. Eine Melodie klingt auf dem Instrument allemal gleich; die Dehnbarkeit der Schritte, die Nuancen der Phrasierung, die abgestuften Färbungen des Klangs, die dem Gesang natürlich sind, gehn verloren und werden erst später, wenn die Grifflochflöte die Panpfeife und die Saiten die Klangstäbe ablösen, allmählich wiedergewonnen.

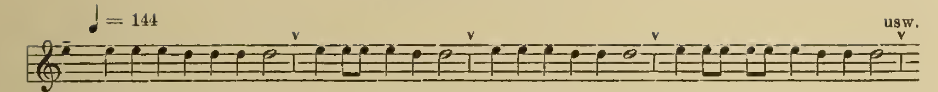
Die Verfertigung der Tonwerkzeuge bringt manche Zufälligkeiten der Stimmung mit sich, die man mit in Kauf nimmt, vielleicht oft gar nicht bemerkt. Die Tonreihe allein sagt nichts über die melodische Funktion der Töne. Erst ganz spät wird die Instrumentalleiter der Ausdruck musikalischer Gewohnheiten und Absichten; in den Anfängen ist sie mehr das Bestimmende als das Bestimmte. Der Sänger, der sich dem begleitenden Instrument unwillkürlich anpaßt, überläßt sich, sobald es schweigt, dem Zug des Melos. Aber die Nachwirkungen bleiben doch und bestimmen, wenn schon nicht seine Intonation, so doch seine Auffassung. Wo es Instrumente gibt, gibt es eben auch immer fertige Skalen, und es wird schwer zu entscheiden sein, ob und worin die reine Vokalmelodie von ihnen abhängt. Um die Leiter — oder vielmehr das, woraus wir nachträglich ein System bauen — in statu nascendi zu beobachten, müssen wir noch einen Schritt weiter zurückgehn zu solchen Völkern, die melodietragende Instrumente entweder gar nicht kennen oder sie doch nur selten und nie zur Gesangbegleitung benützen. Zum Glück haben wir eine ganze Anzahl zuverlässiger Dokumente aus dieser Kulturschicht. —

Es mag dahingestellt bleiben, ob die überhaupt ersten Anfänge von Melodiebildung in Gesängen zu suchen sind, wie denen der Wedda[1]): soweit sie nicht von Singhalesen beeinflußt sind, gehören sie jedenfalls zu den primitivsten, die uns heute noch erreichbar sind. Sie benützen nur zwei oder drei eng benachbarte Töne, so daß der Umfang einer kleinen Terz kaum je überschritten wird; dem Abfall vom höheren oder höchsten Ton zum tiefen Schlußton geht manchmal ein auftaktartiger Anstieg voraus, aber im ganzen ist die Bewegung durchaus absteigend. Ein einziges Motiv wird wiederholt mit Veränderung der Tonzahl, Tondauer und Akzentverteilung, so, wie es die Worte verlangen, doch bleibt das Zeitmaß konstant.[2])

---

[1]) Ch. S. Myers, Chapter 13, Music, in: C. G. and B. Z. Seligmann, The Veddas, Cambridge 1911. — M. Wertheimer, Musik der Wedda, Sammelbände der Intern. Mus. Ges. 1909. — C. Stumpf, Die Anfänge der Musik, Leipzig 1911, S. 109 ff. — Die drei ersten Beispiele sind Gesänge der noch unbeeinflußten Sitala-Wanniya-Wedda.

[2]) Die Transskription folgt den Vorschlägen von O. Abraham und E. M. v. Hornbostel in den Sammelbänden der Intern. Mus. Ges. Zur bequemeren Vergleichung sind manche Beispiele transponiert worden. Die Gruppenzeichen sind auch in den Transskriptionen andrer Autoren von mir eingefügt.

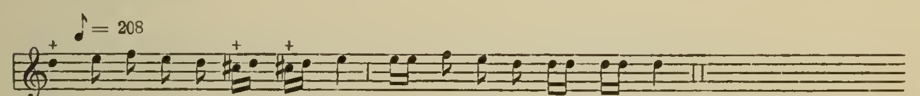


Die Schritte sind (fast) nie kleiner als ein Halbton und nie größer als ein Ganzton; sind zwei Schritte verbunden, so ist der obere enger, ja, der höchste Ton erscheint oft nur wie eine Aufhellung des „mittleren" durch die Betonung.



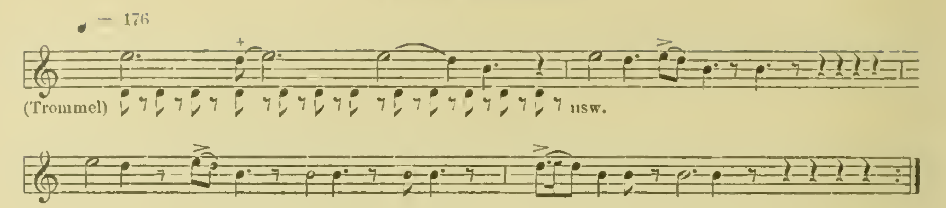
Es bleiben also auch in den dreitönigen Motiven zwei benachbarte, durch einen Abwärtsschritt verbundene Haupttöne, von denen nicht zu sagen ist, welcher der gewichtigere sei. Denn das Initium hat den Akzent des Einsatzes und der Höhe, die Finalis die Schwere des Dunkleren und das Recht des letzten Worts.

Eine Erweiterung des Umfangs ist auf drei Arten möglich. Nach der einen würde das Motiv sich tonal reicher gestalten. Wie in der dreitönigen Melodie der obere Hauptton durch den starken Anfangsakzent noch weiter erhöht wird, so kann sich der untere Hauptton an den rhythmisch schwächsten Stellen der Kadenz um ein geringes vertiefen. So stehn im folgenden Weddagesang die beiden Haupttöne um einen Dreiviertelton voneinander ab, jede der beiden Wechselnoten entfernt sich dagegen nur um einen Halbton von ihrem Hauptton.



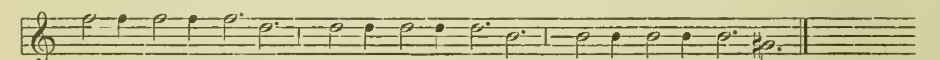
Aber aus der Abschattierung der Prime kann eine Sekunde werden nicht nur für die physikalische Messung, sondern auch im Bewußtsein des Sängers. Andererseits wird aus dem Beispiel deutlich, daß nicht jedes πυκνὸν als neue Leiterstufe gedeutet werden darf. Es ist auch durchaus nicht sicher, daß allgemein so enge Schritte, wie sie die Wedda und, wie es scheint, auch die Andamanesen lieben, Anzeichen primitiver Melodik sind, wie seit Fétis manche glauben. Sie können lokal begrenzte Gewohnheit sein. Der Kern des Melos bleibt, auch bei den Wedda, der Schritt zwischen zwei benachbarten, aber deutlich getrennten Tönen. Schritte von der Größe einer kleinen Terz und darüber, haben in der reinmelodischen Musik dieselbe Funktion, wie kleinere und werden mit diesen gleichbedeutend gebraucht. Das lehren unzählige Beispiele. Durch die Verbindung zweier solcher Schritte kann sich der Umfang des Motivs bereits einer Quarte oder Quinte nähern. Der Tanzgesang der Salish-Indianer vom Thompson-River [1])

[1]) Abraham und v. Hornbostel, Phonographierte Indianermelodien aus British-Columbia. In: Boas Anniversary, Volume 1906.



ist daher den Weddamelodien vergleichbar. Auch in der Variation des Motivs bei den Wiederholungen ist er ihnen ähnlich. Hier wie dort ist das Hauptgewicht zwischen dem hohen Initium und der tiefen Finalis gleichmäßig verteilt. Eines aber rückt diesen Gesang doch wieder von jenen ab: die tonal schwächste Stufe liegt zwischen den beiden andern, verzögert und vermittelt den Abfall; das melodisch eigentlich Wirksame ist die Bewegung durch die Quarte. Das Hervortreten eines Intervalls, das nicht als aktueller Tonschritt unmittelbar gegeben ist, ist aber primitivster Melodik wahrscheinlich fremd.

Auch ohne Mitwirkung dieses neuen Moments kann sich aus einem zweitönigen Motiv eine Melodie von größerem Umfang entwickeln. Die absteigende Richtung ist dem Gesang schon aus physiologischen Ursachen natürlich; die Wiederholung eines Motivs ist offenbar die einfachste Art, die Weise fortzuspinnen. Beide Tendenzen, die tatsächlich noch überall in primitivster Musik wirksam sind, ergeben zusammenwirkend sozusagen von selbst Gebilde, wie den Gesang des Adlers in einem Mythos der Wishram-Indianer[1]):



Das zweitönige Motiv rückt bei jeder Wiederholung um eine Stufe in die Tiefe, indem die Finalis zum neuen Initium wird. Man reiht hier nicht etwa Töne aneinander, wie Perlen an einer Schnur; aber auch die Auffassung solcher Melodien als Motivketten würde dem psychologischen Tatbestand nicht ganz gerecht. Der durch den ersten Abwärtsschritt gesetzte Impuls wirkt nach und löst den anderen aus, es entsteht ein einheitlich gerichteter Zug, nicht ein statisches, vielmehr ein dynamisches Gebilde, für das die Engländer das bezeichnende Wort *strain* haben.

Die Entwicklung auf dieser Linie läßt sich besonders schön an den uralten, feierlichen Bestattungsgesängen der Murray-Insulaner verfolgen, die Ch. S. Myers in der Torresstraße aufgenommen und nach eingehender Analyse kürzlich veröffentlicht hat.[2]) Sie beginnt mit einem Stadium, in dem der Sänger sich dem eben geschilderten Zuge noch ganz überläßt.

---

[1]) Edward Sapir, Wishram Texts. Publications Amer. Ethnol. Soc. Leyden 1909.

[2]) Ch. S. Myers, XII Music, in: Rep. Cambridge Anthr. Exped. to Torres Straits. Volume IV, 1912.



Die Zahl der Motivrückungen, die in dem Wishram-Gesang durch den Text festgelegt war, ist hier einzig durch den Stimmumfang begrenzt und wechselt — entsprechend der zufälligen Höhe des Initiums — mit jeder Aufführung. Kann der Sänger nicht weiter in die Tiefe, so flüstert er die heiligen Worte, die den Gesang beschließen.

Von diesem zum nächsten Stadium ist nur ein kleiner, aber doch bedeutsamer Schritt. Der Haupttext wird auf dem Anfangston rezitiert, der sich am Schluß herabsenkt wie in den vorigen Beispielen; dann folgt, mit der vielfachen Wiederholung der „heiligen Worte", ein Strain kürzerer Motive. Aber dieser entzieht sich der Beschränkung durch die Umfangsgrenze durch einen Oktavensprung aufwärts, der eben dann eintritt, wenn jene erreicht ist, und hält erst an, wenn er wieder ungefähr auf der Höhe des Anfangs angelangt ist, wo dann der Kreislauf von neuem beginnt.



Dieser Umriß ist, von unwesentlichen Ausnahmen abgesehen, das Konstante an diesen Melodien. Aber die Wiederholungen der Strophe lehren, wie vieles noch im Fluß ist, und nichts wäre verkehrter, als wenn man aus einer einzigen ein Leitergesetz erschließen wollte. Variabel ist zunächst, wie in aller unbegleiteten Vokalmusik, die Schrittweite: nur der Größenordnung nach nähert sie sich einem Ganzton, den sie oft nicht erreicht, noch öfter erheblich überschreitet. Variabel ist infolgedessen auch die Anzahl der Motive in einer Strophe oder, wie wir sagen würden, die Stufenzahl innerhalb der Oktave, da sie von der durchschnittlichen Größe der „Sekunden" abhängt. Beträgt diese etwa einen (temperierten) Ganzton, so gehen sechs, beträgt sie etwa einen Fünfviertelton, so gehen fünf solcher Intervalle auf eine Oktave. Und in der Tat finden sich in den alten Gesängen von Murray Island „fünf- und sechsstufige Leitern" friedlich nebeneinander. Daß „siebenstufige" nicht vorkommen, liegt nur daran, daß die kleineren Schritte von etwa Dreivierteltongröße etwas seltener sind, und hieran kann lokale Gewohnheit oder Zufall Schuld sein. Von einer Einteilung der Oktave in so oder so viele Stufen kann nicht die Rede sein, trotzdem der Sprung aufwärts von dem reinen Intervall 1:2 sehr wenig abweicht. Gerade weil das so ist, möchte ich glau-

ben, daß der Sprung nicht als solcher, nicht als lebendiger melodischer Schritt im Bewußtsein der Sänger ist. Es wird vielmehr so sein, daß man, an der unteren Stimmgrenze angelangt, den Abwärtszug der Melodie vom „selben Ton in höherer Lage“ aus fortsetzt. Wenn der Oktavensprung mit zur melodischen Linie gehörte, so würde sie plötzlich einen zweimaligen Richtungswechsel erfahren, aber sie bewegt sich offenbar nur im Kreise. Für diese Auffassung spricht auch, daß der Tonlagewechsel an verschiedenen Stellen der Strophe eintreten kann: hat man tief angefangen, so kann man schon nach wenigen Schritten nicht weiter; war der erste Einsatz hoch, so durchläuft man eine lange Strecke und hat dann — nach dem Oktavenwechsel — nur noch einen Schritt zum Ausgangston herunter; ja, bei sehr hohem Anfang kann man überhaupt ohne Oktavenwechsel auskommen — der zweite Melodietypus geht in den ersten über, und das beweist klar, daß er im Wesen derselbe ist.[1])

Der Ton, von dem man ausgeht und zu dem man am Strophenschluß meist wieder zurückkehrt, entspricht dem, was man auch in reinmelodischer Musik Tonika nennen kann. Seine Lage innerhalb des Ambitus ist zwar, wie wir eben gesehen haben, variabel, aber zunächst berechtigt uns noch nichts, diese verschiedenen Konstellationen als verschiedene „Tonarten“ zu deuten. Denn wenn der Sänger auch die ungefähre Lage des Initiums im Gedächtnis behält, so bezieht er doch keineswegs alle Melodietöne auf dieses eine Zentrum. Für ihn — und in diesen Melodien wohl auch für uns — tritt kein Intervall deutlich hervor außer der „Sekunde“. Und da er diese nicht gar so weit nimmt und ihm am Schluß der Strophe die Höhe des Anfangstones nicht mehr genau gegenwärtig sein kann, so führen ihn fünf Schritte nicht ganz bis zum Ausgang zurück — das neue Initium liegt objektiv etwa einen Halbton höher als das alte.



Dennoch mag in solchen Melodien, wie dieser, schon der Keim einer bestimmteren Tonalität stecken. Das erste Motiv wird auf der Untersekunde wiederholt und so neben dem Anfangston auch diese hervorgehoben. Von hier führen zwei Schritte weg und, nach dem Lagewechsel, zwei weitere in die Gegend des Anfangs zurück. So entsteht eine formale Gliederung, durch die je zwei Sekundenschritte zu beiden Seiten eines mittleren zusammengeschlossen

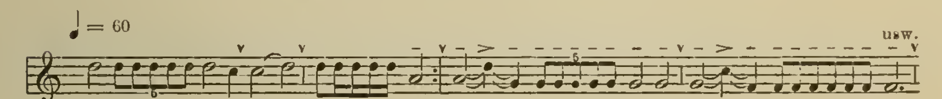
[1]) Herr Prof. Myers war so freundlich, mir brieflich die Messungsdaten noch einiger Varianten der publizierten Melodie mitzuteilen.

werden. (Ein unscheinbares Detail wird hier bedeutsam: vor dem Beginn des punktierten Motivs macht der Sänger keine Luftpause!) Eine solche Gruppe erreicht meist nicht den Umfang einer Quarte, ist aber immer erheblich größer als eine große Terz. Wird sie als Einheit, als Doppelschritt erfaßt, dann wird offenbar auch das Verhältnis der Ecktöne hervortreten: aus dem „Ditonos“ wird die Quarte. Und ganz analog mögen sich drei Einzelschritte melodisch zusammenschließen und die Aufmerksamkeit vom „Tritonos“ zur Quinte führen. Diese neue Einstellung wäre wohl als der bedeutsamste Wendepunkt in der Entwicklung des Melos anzusehen. Die Melodie gewinnt eine Struktur ganz neuer Art, indem Teile in Beziehung treten, die nicht durch die unmittelbare zeitliche Benachbarung sinnfällig verbunden sind, und die nun Schwerpunkte werden, die das Melos ponderieren und gliedern, ohne doch seinen Fluß zu unterbrechen. Es entsteht durch diese Bezogenheiten der Glieder eine tonale Geschlossenheit des Ganzen, die man die Tonalität der Melodie wird nennen dürfen, ohne diesen unserer harmonischen Musik entstammenden Begriff allzusehr zu überspannen.

Von diesem Punkt gehen mannigfaltige neue Entwicklungslinien aus. Wir wollen einige wenigstens noch in ihren Anfängen verfolgen.

In einer Variante des eben besprochenen Gesangs senkt sich die Melodie vom Anfangston um einen „Ditonos“ herab, gleitet in einem (engen) Quintensprung aufwärts und kommt durch einen „Tritonos“ wieder zur Finalis herunter.

Ein (jüngerer) Gesang gleicher Herkunft



benützt dasselbe Motiv, aber ohne „Zwischenstufen“ als Thema der Kadenz. Es ist sozusagen hier zum Vers geworden, was dort Strophe war.

Den altertümlichen Solo-Gesängen aus der Torres-Straße stehen — wohl durch Kulturverwandtschaft — die Chorlieder der Nordwestaustralier nahe. Das Herabsteigen in Sekundenmotiven und die cyklische Form ist beiden gemeinsam. Aber die australischen sind schon deutlich nach Tetrachorden gegliedert.

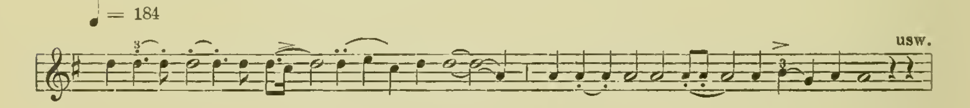


Takt 4 und 5 des Beispiels[1]) erscheint als Transposition von Takt 2 und 3 um eine Quinte abwärts; der Ring schließt sich dadurch, daß eine zweite Sängergruppe den Abschluß des Strains in der höheren Oktave begleitet und ihn so zugleich zum Vortakt (a) des zweiten Teils macht, der auf dem tiefsten Ton des oberen Tetrachords endet. Innerhalb der Tetrachorde ist die Intonation noch sehr frei, aber die Oktave schließt doch schon das Ganze in einen festen Rahmen, das Initium und die beiden Finales verleihn der Melodie eine bestimmtere Tonalität.

Haben sich die Quarten und Quinten konsolidiert, so können auch sie zur Grundlage von Niveauverschiebungen der Motive werden. Es ergeben sich dann Formen, wie der Gesang der feuerländischen Ona[2]) sie zeigt:



Die Melodie besteht eigentlich überhaupt nur aus der Quintenverschiebung eines eintonigen Motivs. Die zwei Töne des ersten Teils sind eigentlich nur eine Nuancierung eines Tones, wie in der dritten Weddamelodie, die Anfangsnote des zweiten Teils wirkt hauptsächlich als Akzent. Bildungen dieser Art erhalten sich noch in Kulturen, die schon Instrumentalleitern kennen — die Gesangmelodie aus Sumatra „Lagu Darēh“[3])



unterscheidet sich von der der Ona wesentlich nur durch die „Reinheit“ der Intonation. Die Enharmonik der Griechen ist heute noch am Leben.

Die dreifache Funktion der Quarten und Quinten als Motivrahmen, als Tonschritte und als Transpositionsbasis läßt sich nur in den Anfängen einigermaßen deutlich auseinanderlegen. Auch in „primitiver“ Melodik sind alle drei Momente häufig so eng verbunden, wie in dem Kriegsgesang der Chippewa-Indianer[4])



[1]) Bisher unpubliziertes Phonogramm aus dem Phonogrammarchiv des Psychol. Inst. der Univ. Berlin, Aufnahme der Beagle Bay Mission (Nr. 6).

[2]) Bisher unpubliziertes Phonogramm, Berl. Archiv, Aufnahme von Ch. W. Furlong (Nr. 3 b).

[3]) E. M. von Hornbostel, Phonographierte Melodien aus Madagaskar und Indonesien in: Forschungsreise S. M. S. Planet 1906/7, Band V, Berlin 1908.

[4]) F. Densmore, Chippewa Music, Bureau of Amer. Ethn. Bull. 45, Washington 1910.

der zugleich eine der Entstehungsmöglichkeiten „halbtonloser fünfstufiger Leitern“ illustriert.

Wer sich die Mühe nimmt, eine größere Sammlung von Indianermelodien analysierend durchzusehen, der wird überrascht sein von der Mannigfaltigkeit der „Tonalitäten“, die durch die verschiedene Ordnung und Verbindung der Quinten- und Quartenbeziehungen entstehn. Sie sind die leiterbildenden Faktoren *κατ' ἐξοχήν* und bleiben es auch dann noch — man denke an die universale Verbreitung des Quintenzirkels —, wenn die Konstruktion vieltöniger Instrumente die Ausfüllung des Tetrachords fixiert. Damit aber entsteht erst, was man im eigentlichen Sinne eine Leiter nennen kann, und insofern bezeichnet Gilman[1]) mit Recht die reinvokale Musik der Indianer als skalenlos.

Die Freiheit der Intonation, die den Impulsen der Melodiebewegung, durch kein Schema behindert, nachgeben kann, ist nicht die Schwäche, sondern der größte Vorzug des unbegleiteten Gesangs. Denn die melodische Linie wird deutlicher und ihr Ausdruck reicher nuanciert. Aber bei aller Beweglichkeit hat doch auch das rein lineare Ornament seine ausgezeichneten Punkte und die Gestalt mitbestimmenden Verhältnisse, die nicht ohne Einschränkung verschoben werden können, ohne die Gesamtform zu verzerren. In den Ausgangs- und Endpunkten der Motive und Strophen, in den Grenzpunkten des Ambitus, den Punkten des Richtungswechsels und den Gravitationszentren der Bewegung ist das Melos verankert, und in ihren Beziehungen, deren Gesamtheit die tonale Einheitlichkeit, die Tonalität, bestimmt, sind die Urformen der Skalen zu suchen. In dieser, aber auch nur in dieser Hinsicht hat es Sinn, Melodie und Skala zu unterscheiden, auch wo diese nicht explizit gegeben ist. Die Skala ist nicht die Norm, der die Melodie gehorcht, sondern das empirische Gesetz, das wir in der Fülle der melodischen Erscheinungsformen als das Bleibende erfahren. „Da dies nun die Natur der Musik ist, so müssen wir auch bei der Untersuchung der Melodiestruktur den Verstand wie die Empfindung an eine reinliche Scheidung des Festen und des Variabeln gewöhnen.“ (Aristoxenos 34.)[2])

[1]) B. J. Gilman, Hopi Songs, Journ. of Amer. Archeol. V, Boston 1908.

[2]) *Τοιαύτην δ' ἐχούσης φύσιν τῆς μουσικῆς ἀναγκαῖον καὶ ἐν τοῖς περὶ τὸ ἡρμοσμένον συνεθισθῆναι τήν τε διάνοιαν καὶ τὴν αἴσθησιν καλῶς κρίνειν τό τε μένον καὶ τὸ κινούμενον.*


BOSTON COLLEGE
3 9031 024 20978 5